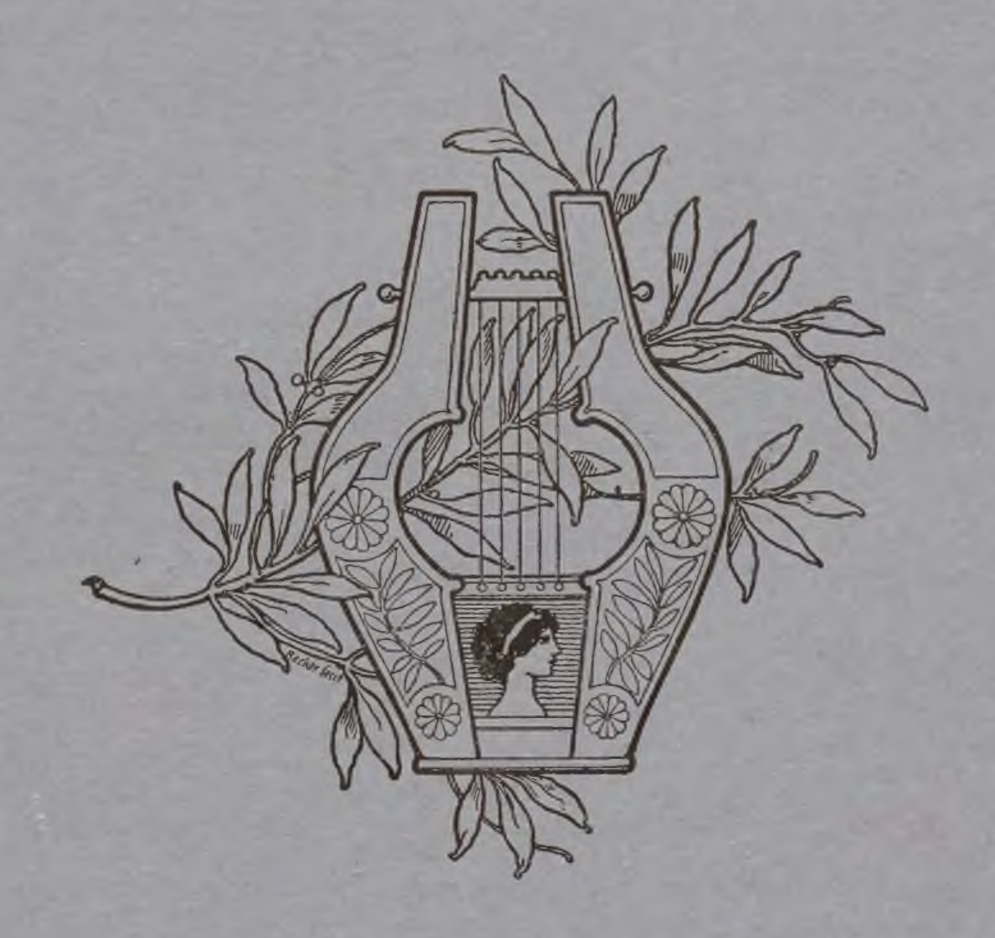
# PRZEGLĄD MUZYCZNY

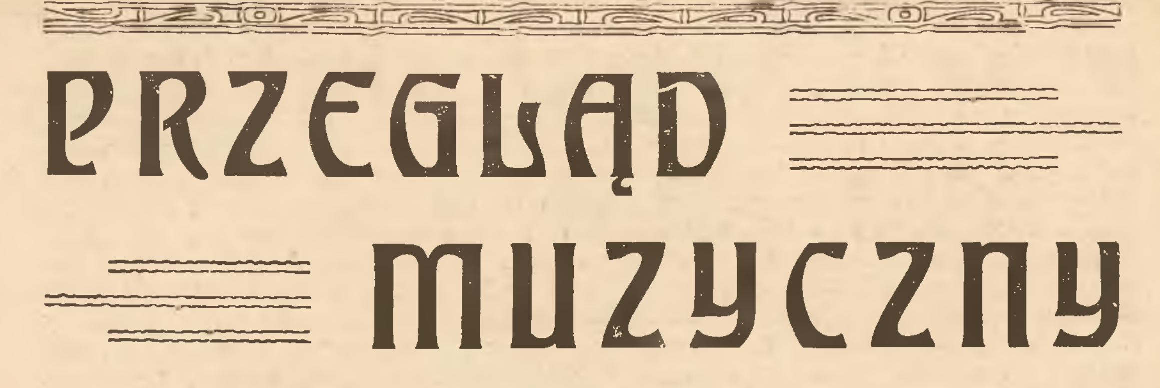


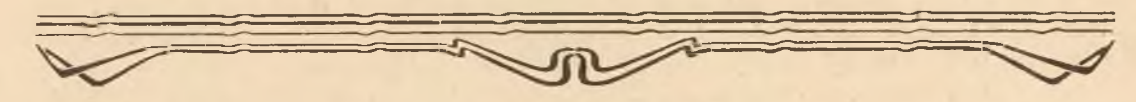

WARSZAWA, 1 Grudnia 1913 r.

ZESZYT 23 (122).

**ROK VI.**

1 grudnia 1913 r. № 23 (122).



Dr ADOLF CHYBIŃSKI. 2)

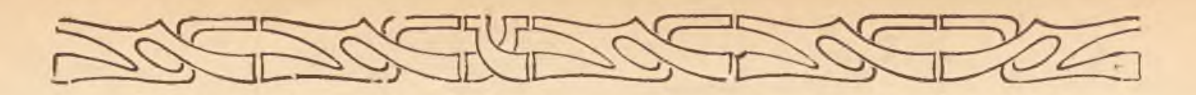
# Jan Sebastjan Bach.

I. *(Ciąg dalszy.)*

## Życie i działalność Jana Sebastjana Bacha.

Jan Sebastjan Bach pochodził z turyngskiego rodu, który wydał długi szereg muzyków, posiadających (w dziejach muzyki) mniejsze i większe, niektórzy z nich nawet bardzo wielkie znaczenie. Byli to przeważnie kompozytorowie, organiści, kantorzy i miejscy muzykanci. Rodzice Jana Sebastjana, *Jan Ambroży* i *Elżbieta* z domu *Lämmerhirt*, przebywali w *Eisenach*, gdzie wielki mistrz przyszedł na świat 21 marca 1685 roku. Gdy Bach miał lat 10, był już sierotą na utrzymaniu swego najstarszego brata, *Jana Krzysztofa*, organisty w *Ohrdruf*. W tem miasteczku uczęszczał Bach do gimnazjum, a w muzyce dawał mu wskazówki jego brat. Tam też już objawia się nietylko jego muzyczne przeznaczenie, ale i gorliwość w rzeczach muzyki. Już ojciec uczył go na skrzypcach, i od dzieciństwa datuje się jego szczególne zamiłowanie do tego instrumentu. Brat zaś uczył go gry na clavicembalo, a mały Jan Sebastjan miał przytem sposobność poznania gry organowej największego z Bachów, jakimi ród mógł się poszczycić przed nim samym. Prawdopodobnie brał też, jako sopranista, udział w śpiewach chóru szkolnego i poznał chorały i sztukę ich harmonizowania. Nadewszystko jednak młody umysł zapalał się do muzyki organowej. Jan Krzysztof posiadał rękopiśmienny zbiór kompozycji Frobergera, Kerlla, Pachelbela i innych wielkich instrumentalnych kompozytorów niemieckich, lecz zabronił Sebastjanowi korzystać zeń. Przez zakratowane drzwi od szafy wabił rękopis do siebie młodziutkiego muzyka; w imię hasła: „cel uświęca środki“, kopjował potajemnie przy świetle księżyca dzieła tych, których miał wkrótce przewyższyć. Praca trwała sześć miesięcy, lecz zazdrosny brat odebrał mu kopję, zaskoczywszy go przy studjum. Nadto jest rzeczą prawdopodobną, że w tej nocnej pracy tkwią zarodki osłabienia wzroku, jakie trapiło sędziwego już mistrza przez długi czas. Obok muzyki umiał Bach przyswoić sobie w wysokim stopniu biegłość w łacinie, czego najlepszym dowodem są dokumenty, pisane przezeń w późniejszem życiu.

Już w 15 roku zmuszony był Jan Sebastjan kierować własnymi krokami ku swemu przeznaczeniu. W roku 1700 dostał się wraz ze swym rówieśnikiem, Jerzym Erdmanem, do *Lüneburga*, gdzie w „Michaelisschule“ otrzymali obydwaj płatne wakansy wśród pierwszych sopranistów chóru tejże szkoły. Bach był tembardziej dobrze widziany przez kantora i dyrygenta chóru i przez organistę „Johanniskirche“, *Jerzego Böhma*, że znał grę skrzypcową, fortepjanową i organową. To wpłynęło na

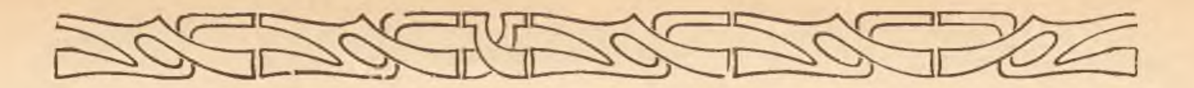


postanowienie prefekta chóru, że Bacha zatrzymał nawet po mutacji, gdyż w zespole instrumentalnym mógł grać partje skrzypcowe, a jako pjanista i organista — mógł akompanjować. Nie jest również wykluczone, że spełniał część kapelmistrzowskich obowiązków w zastępstwie prefekta chóru. Obok skromnej płacy, korzystał codziennie z gościnności stołu klasztornego. To dało mu możność spokojnego studjum muzycznego. Czy był w grze organowej uczniem Böhma, cieszącego się wielką sławą znakomitego organisty i clavicembalisty, o tem nie wiemy nic pewnego, ale samo słuchanie gry Böhma dało mu niejedną podnietę. Poznał też sporo kompozycji wokalnych i wokalno-instrumentalnych w wykonaniu chóru, którego był członkiem. Wydany przez Seifferta katalog inwentarza muzycznego „Michaelisschule" z czasów Bacha, wykazuje nazwiska R. Ahlego, Buxtehudego, Bockshorna, Carissimiego, Casatiego, Grandiego, Hammerschmidta, Keysera, Kindermana, Krügerów, Monteverdiego, Pachelbela, Rosenmüllera, Rovetty, Scacchiego, Scheina, Schütza, Sebastianiego, Strungka, Theilego, Weckmana i t. d., a między innymi znajdziemy i dwuch polskich kompozytorów: *Marcina Mielczewskiego* i *Bartłomieja Pękiela*.

Böhm, jako przedstawiciel północno-niemieckiej szkoły, był wielkim technikiem i kolorystą. Spitta daje trafną, jak zawsze, charakterystykę tej postaci: „W przeciwieństwie do plastycznego spokoju i słonecznej pogody południowo-niemieckiego stylu organowego, panuje tu nierzadko rozpływanie się formy i fantastyczna romantyka, a to przeciwieństwo utrzymuje się w znacznej mierze także w porównaniu z średnioniemieckim stylem, który objął dziedzictwo po południowym. Niebezpieczeństwo trwonienia siły na pełne polotu zewnętrzności leżało blizko tej szkoly, ale jej właściwości mogły stać się drogocenną ozdobą, jeśli opanował je głęboki artysta. Takim był Böhm; a był również wielkim talentem muzycznym."

Gdy Bach dowiedział się, iż Böhm był uczniem *Jana Reinkena,* o którym z pewnością wiele słyszał, a który był wielkiej sławy organistą „Katharinenkirche" w *Hamburgu,* postanowił usłyszeć grę Reinkena, który również był przedstawicielem północno-niemieckiej szkoły. Możliwe, że w tym samym czasie przebywał na studjach jego brat stryjeczny, Jan Ernest Bach z Arnstadt, który mógł mu ułatwić zawarcie osobistej znajomości z Reinkenem. Wędrówki do Hamburga odbywał Bach — jak przystało na niezasobnego organistę — „pedaliter". Ponieważ Reinken należał do konsorcjum założycieli hamburskiej opery, przeto i Bach musiał zaznajomić się z tą dziedziną muzyki, która mu jednak zawsze była obojętną. Bardziej interesowała go zapewne gra *Wincentego Lübecka,* znakomitego organisty w „Nicolaikirche".

Niedaleko Lüneburga znajdowała się mała książęca rezydencja, mianowicie *Celle.* Dwór księcia Jerzego Wilhelma z Brunszwiku był urządzony na modłę francuską, a muzycy, tworzący nadworną kapelę, byli francuzami, podobnie jak dworski organista, Charles Gaudon. Dr Wolffheim, który zbadał stan kapeli w Celle, wskazuje kilku niemieckich muzyków. Między nimi niejakiego *Jana Pach,* którego właściwe nazwisko Bach bywa podawane w tej pisowni. Otóż ten „Pach" prawdopodobnie ułatwił Janowi Sebastjanowi dostęp do prób i koncertów dworskiej kapeli (wokalnej i instrumentalnej). W Celle poznał Bach organistę i kantora miejskiego, *Arnolda M. Brunckhorsta,* który był również zajęty w nadwornej kapeli. Nie była to indywidualność zajmująca, ale prawdopodobnie utrzymywał Bach nadal przyjazne stosunki, a nie brak dowodów, że kompozycje Brunckhorsta były Bachowi znane. Ważniejsza była sposobność poznania francuskiego kierunku w muzyce i manier, dotyczących wykonania dzieł tej kategorji. Że Bach zainteresował się rzeczywiście francuską muzyką, dowodzą kopje własne i odpisy, dokonane przez jego uczniów ze zbiorów własnych Bacha. Znajdujemy tam kompozycje N. Grigny'ego, Dieuparta, d'Angleberta, Niversa, Marchanda, Clairembaulta i innych. Niewątpliwie wzbudziły także dzieła Franciszka Couperina wielkie zaciekawienie ze strony Bacha, który już od Böhma mógł otrzymać pobudki do zaznajomienia się z kierunkiem, znanym dobrze Böhmowi, a objawiającym się w tem przedewszystkiem, że stosował typowo francuskie ozdobniki w swych kompozycjach. Jednakże nie da się utrzymać przypuszczenie Spitty, iż tylko pośrednio przez Böhma i kompozytorów, jednoczących w sobie styl francuski i niemiecki, mógł Bach ulegać francuskim wpływom. Jeśli Bach znał dobrze kompozycje Böhma, to mógł ulędz wpływom tylko w zakresie faktury fortepjanowej, a tę przejął Böhm z muzyki francuskiej. Spitta zwraca uwagę na suity, pre-

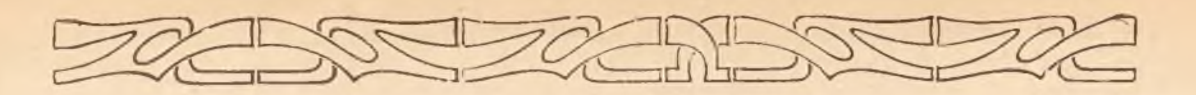


ludja i fugi lüneburskiego organisty i dostrzega w nich znaczenie dzieł, poprzedzających ponieką Bacha w zakresie tych form. Daleko większe znaczenie dla twórczości Bacha, jej początków i pierwszego etapu w rozwoju miały organowe chorały Böhma, a bezpośredni ich wpływ jest widoczny w partitach choralnych; zdaniem jednych powstały one w Arnstadt, Spitta wskazuje na ich charakter i wartość jako początkowych dzieł i przesuwa je do pobytu Bacha w Lüneburgu. Niezręczna i gruba harmonizacja tych partit zdradza małą wprawę w organowem prowadzeniu głosów, styl zaś jest zależny od Böhma; Spitta twierdzi, że „nie znając ani jednej nuty z dzieł Böhma, moglibyśmy poznać z tych warjacji (t. j. partit, opartych na tym samym chorale) zupełnie dokładnie styl choralny Böhma, gdyby tu i owdzie nie przeglądało przez maskę błyszczące oko Sebastjana". Poniżej będzie mowa szczegółowo o organowych dziełach Bacha, przyczem wrócimy do tych partit. Tu wskazać należy na pierwsze dowody zdolności asymilacyjnej Bacha, który przez całe życie uczył się od drugich, wchłaniając w swą potężną indywidualność obce elementy, tak trudne zresztą do wynalezienia w morzu własnych cech. Ale też i one przyczyniają się do tego, że rozwój twórczości Bacha jest jednolity i ciągły. „Nigdy nie postępował ścieżką, którąby uznał potem za fałszywą i musiał opuścić ją, cofając się... Siły, które wchłaniał w siebie ze wszystkich stron, przenikały go ożywczo, jak długo tworzył" (Spitta). Jedną z cech Bacha, jako artysty i człowieka, jest zadawalnianie się środkami, jakie miał do rozporządzenia. Ponieważ w Lüneburgu nie mógł mieć organów w ustawicznem użyciu, więc też, mimo wpływu Böhma jako organowego kompozytora, tworzył swe choralne partity na clavicembalo, wzgl. klawikordzie, przyczem granicy między fakturą organową a fortepjanową nie zawsze umiał strzedz, w czem jego lüneburski wzór również nie celował.

Spitta wskazuje jeszcze na możliwe wpływy Jana Krzysztofa Bacha w Eisenach w roli kompozytora choralnych fug na pierwsze kompozycje Jana Sebastjana i podkreśla podobieństwo między nimi. Nie jest pewnem, czy owe trzy małe fugi pochodzą rzeczywiście od Sebastjana. Czy jednak, jak Spitta sądzi, jedna z fug fortepjanowych, zachowanych obok innych z roku 1704, mianowicie najsłabsza z nich, e-moll, mogła powstać już w Ohrdruf, a więc przed pobytem w Lüneburgu, gdzie Bach niezręcznie jeszcze harmonizował i miewał trudności w oddzielaniu faktury fortepjanowej od organowej, — w to wątpić należy. Właśnie ta „wpadająca w oczy" niezręczność fortepjanowego układu fugi wskazuje na Lüneburg i uleganie wpływom Böhma. Podczas trzyletniego pobytu w tem miasteczku dokończył Bach swych studjów szkolnych, ale środki jego nie dozwoliły mu rozpocząć studjów uniwersyteckich, z któtych korzystało wielu ówczesnych mistrzów z Händlem na czele.

W r. 1703 ukończył lat 18 i dalej był zmuszony myśleć o utrzymaniu się z własnych środków. Dlatego przyjął — on, organista — posadę skrzypka w nadwornej kapeli księcia Jana Ernesta w *Weimarze,* gdzie uprawiano głównie włoską muzykę instrumentalną i gdzie nie brakło dobrych artystów, jak np. *Jan Paweł Westhoff,* nadworny skrzypek i sekretarz, *Jan Effler,* wytrawny organista. Tu jednak pozostał tylko kilka miesięcy.

W Arnstadt, gdzie mieszkali krewni Bacha, zbudowano właśnie nowe organy w „Nowym kościele" i chciano oddać je do dyspozycji utalentowanemu organiście. Bach udał się do *Arnstadt* i prawdopodobnie z okazji odwiedzin u krewnych odbył próbną grę wobec konsystorza, który nadał mu bezzwłocznie posadę, nie wymagającą zbyt wiele zajęć, a przytem opłacaną dość hojnie (73 talary, 18 groszów). Organy, jakimi mógł Bach posługiwać się do tego czasu, były albo nadpsute, albo skromne. Tu otrzymał nowy instrument, i to wcale okazały w swej dyspozycji, bo liczący razem 24 rejestry. Mniej ponętnem zajęciem było ćwiczenie — nie dyrygowanie — chóru szkolnego, którym kierował prefekt. Ale Bach wyzyskał tę sposobność i, ćwicząc się w kompozycji wokalnej i wokalno-instrumentalnej, tworzył kantaty, co zapewne konsystorz z zadowoleniem uznawał za dowód wielkiej gorliwości i poczucia obowiązku, w kontrakcie zresztą nie zastrzeżonego. Kilka kantat przerobił Bach w latach późniejszych, a już sam tematyczny materjał zasługiwał na trwały szacunek dla tych młodocianych prób. W dziełach tych uderza już bardzo wielka płynność w prowadzeniu głosów, może wzorowana na włoskich mistrzach — niemieccy bowiem nie celowali pod tym względem; wczesna jednak dojrzałość, cechująca Bacha, wska-



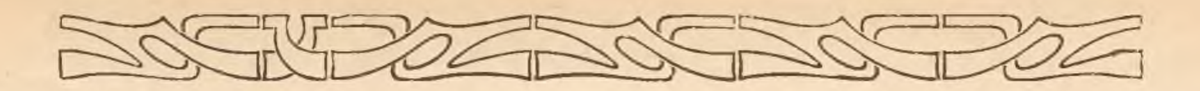
zuje raczej na wrodzony zmysł polifoniczny. Wyjątkowa konstrukcja umysłowa pozwalała mu uczyć się samemu wprost na dziełach sławnych ówczesnych twórców. Przedewszystkiem zaś doskonalił się w grze organowej i kompozycji instrumentalnej, a czasu po temu miał dość dużo.

Że zajmował się istotnie w pierwszym rzędzie muzyką instrumentalną, dowodzą kompozycje. I tak, gdy w r. 1704 jego starszy brat podczas pobytu w Polsce zaciągnął się jako oboista w szeregi gwardji awanturniczego króla szwedzkiego, Karola XII, i wrócił dla pożegnania się z rodziną, Bach uczcił tę chwilę cyklem pięciu utworów, które zebrał razem, zakończył wartościową fugą podwójną i nazwał: „Capriccio sopra la lontananza del suo fratello dilettissimo". Jest to muzyka programowa, której patronowały znane dzieła cykliczne Jana Kuhnau'a: „Musicalische Vorstellung Einiger Biblischer Historien, In 6 Sonaten, Auff dem Claviere zu spielen" (1700). Wpływ Kuhnau'a jest widoczny także w utworze Bacha, zatytułowanym: „Sonata" (D-dur, $^{3}/_{4}$), której część zwie się „Thema all Imitatio Gallina Cucca", co jednakże przypomina podobny genre francuskich kompozytorów fortepjanowych Humor, który Bacha nie opuszczał całe życie, odnosi tu pierwsze powodzenie. Z tego czasu pochodzi również „Capriccio. In honorem Joh. Christoph. Bachii (Ohrdruf)"; możliwe, że powstało jeszcze w Lüneburgu, gdyż co do wartości ustępuje poprzedniemu. Wszystkie te dzieła mają jeszcze wady, a jedną z najważniejszych jest niedość samodzielne i konsekwentne stosowanie pedału.

Gra organowa, w której mógł ćwiczyć się w Arnstadt dowoli, wycisnęła piętno na technicznej stronie jego twórczości. Zapoznał się z instrumentem bardzo dokładnie, czego dowodem są dwie fugi i preludjum w c-moll. I tu wprawdzie nie zajmuje nas doskonałość w dyspozycji środków, jakie daje potężny instrument, ale „było cechą epoki przedbachowskiej, że bliżej lub dalej stojąc od ścisłej polifonji, dbała o zużywanie całego materjału dźwiękowego, zawartego w organach... Dopiero Bachowi było dane najzupełniej opanować materjał w służbie najwyższego ideału. Stało się to w epoce dojrzałego mistrzostwa, gdy Bach stawał się wobec siebie coraz surowszym i rzadko zdradzał ślady dawniejszej dowolności. Na razie czynił z tej ostatniej jeszcze bardzo obszerny użytek."

Przez dwa lata pracował Bach „dniami i nocami" nad doskonaleniem się. Odczuwał potrzebę nowych wrażeń, któreby się stały podnietą do dalszej pracy twórczej i wirtuozowskiej. Poznawszy kompozycje *Dietricha Buxtehude'go*, genjalnego organisty z „Marienkirche" w Lubece, i nasłuchawszy się o jego grze wielu hymnów, postanowił udać się do *Lubeki*. Urlop czterotygodniowy otrzymał od konsystorza z końcem października r. 1705. Jakkolwiek miasto to leżało o 50 mil od Arnstadt, Bach przebył drogę znowu — „pedaliter". Obrał zaś jesienną porę z tego powodu, że od dnia św. Marcina do Bożego Narodzenia odbywały się w lubeckim kościele słynne „Abendmusiken", podczas których wykonywano kantaty, między niemi zaś i kompozycje Buxtehudego, który też swą mistrzowską grę mógł przedstawić w całym majestacie, mając do rozporządzenia organy z 54 rejestrami dla 3 manuałów i pedału. Te „Abendmusiken" z wielkimi chórami i orkiestrą, z 40 ludzi złożoną, musiały być dla Bacha nie mniejszą rewelacją, niż sam Buxtehude, który już był starcem, spoglądającym na półwiekowy rozwój muzyki i myślącym zapewne o godnym siebie następcy. Było zwyczajem w Lubece przyjętym, że następca na posadzie zobowiązywał się zostawać mężem córki swego poprzednika, w danym razie zaś mężem najstarszej z latorośli. Już w r. 1703 pojawił się w Lubece Händel wraz z Matthesonem, aby odbyć próbę gry organowej wobec Buxtehudego, ale wiek panny Anny Małgorzaty Buxtehude był cokolwiek przerażającym, więc obydwaj kandydaci, młodsi od niej o lat kilkanaście, „nach vielen empfangenen Ehrenerweisungen und genossenen Lustbarkeiten" skierowali stanowcze kroki w inne strony, rezygnując z praw do ręki „begebener", „conservirter Gattin", jak się wówczas urzędowo wyrażano.

Nie z myślą o posadzie, lecz celem nauczenia się u Buxtehudego wielu rzeczy, koniecznych do osiągnięcia palmy mistrzostwa odbywał Bach wędrówkę do Lubeki, zostawiwszy w Arnstadt na zastępstwie prawdopodobnie swego bratanka, Ernesta Bacha. Sam zaś słuchał i uczył się u Buxtehudego, a uczył się tyle i tak gruntownie wtajemniczał się w jego dostojną sztukę, że zapomniał o istnieniu Arnstadt i swej posady, zmyliwszy zaś rachubę czasu, zamienił czterotygodniowy urlop na



prawie czteromiesięczny, gdyż dopiero w połowie lutego r. 1706 powrócił do Arnstadt, gdzie został powitany uroczyście — przez wezwanie z konsystorza na dzień 21 lutego. Nie odznaczające się ani pedanterją, ani surowością władze kościelne w Arnstadt, miały mu to i owo do zarzucenia: że bez opowiedzenia się przebywał tak długo zdala od obowiązku, że podczas towarzyszenia śpiewowi wiernych zmieniał melodję dowolnie, koloryzując ją bujnie i fantastycznie, że wreszcie harmonje jego przekraczały śmiałość, wskutek czego śpiewające rzesze opanowywała trwoga niepewności. Jeśli zapatrywać się będziemy na zarzuty konsystorza rzeczowo, przyznamy im zupełną słuszność. Dodać należy, że i sprawy chóru leżały w zaniedbaniu, a między Bachem i uczniami z chóru zachodziły nieporozumienia, łatwo zrozumiałe wobec notorycznie w rodzie Bachów stwierdzonej subtelności nerwów, łatwych do podrażnienia. Sprawozdanie konsystorza podaję według Spitty:

„Actum d. 21 Febr. 706.

Wird der Organist in der Neuen Kirche Bach vernommen, wo er unlängst so lange gewessen, und bey wem er dessen verlaub genommen?

*Ille.*

Er sey Zu Lübeck gewessen vmb daselbst ein und anderes in seiner Kunst zu begreiffen, habe aber zu vorher von dem Hern Superintend Verlaubnüss gebethen.

*Dominus Superintendens.*

Er habe nur auf 4 wochen solche gebethen, sey aber wohl 4 mahl so lange aussen blieben.

*Ille.*

Hoffe das orgelschlagen würde unterdess von deme, welchen er hierzu bestellet, dergestalt seyn versehen worden, dass desswegen keine Klage geführet werden könne.

*Nos.*

Halthen Ihm vor dass er bissher in dem Choral viele wunderliche variationes gemachet, viele frembde Thöne miteingemischet, dass die Gemeinde drüber confundiret worden. Er habe ins Künfftige wann er ja einen tonum peregrinum mit einbringen wolle, selbigen auch ausszuhalten, und nicht zu geschwinde auf etwas andres zu fallen, oder wie er bissher im brauch gehabt, gar einen tonum contrarium zu spiehlen. Nechstdeme sey gar befrembdlich, dass bissher gar nichts musiciret worden, dessen Ursach er gewessen, weile mit den Schühlern er sich nicht comportiren wolle, Dahero er sich zu erclähren, Ob er sowohl Figural als Choral mit den Schühlern spiehlen wolle. Dann man ihm keinen Capellmeister halthen könne. Da ers nicht thuen wolte, solte ers nur categorice von sich sagen, damit andere gestalt gemachet vnd iemand Der diesses thäte, bestellet werden könne.

*Ille.*

Würde man ihm einen rechtschaffenen Direktor schaffen, wolte er schon spiehlen.

*Resolvitur.*

Soll binnen 8 tagen sich erclähren.

*Eodem.* Erscheint der Schüler Rambach und wird Ihm gleichfalss vorhalt gethan wegen der désordres, so bissher in der Neuen Kirche Zwischen denen Schühlern und dem Organisten passiret.

*Ille.*

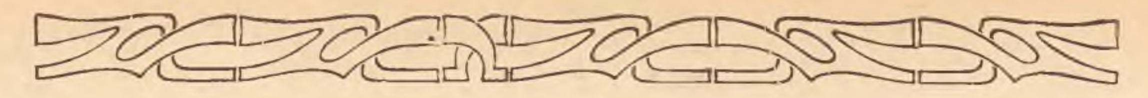
Der Organist Bach habe bisshero etwas gar zu lang gespiehlet, nachdem ihm aber vom Herrn Superintendent deswegen anzeige beschehen, währe er auf das andere extremum gefallen, und hätte es zu kurz gemachet.

*Nos.*

Verweissen ihm dass er letztverwichenen Sontags unter der Predigt im Weinkeller gangen.

*Ille.*

Sey ihm leid, sollte nicht mehr geschehen, und hätten ihm bereits die Herrn Geistlichen derwegen hart angesehen. Der Organist hätte sich über ihn wegen des Dirigirens nicht zu beschweren, indeme nicht Er sondern der Junge Schmidt es verrichtet.



*Nos.*

Er müsse sich künfftig gantz anders vnd besser alss bissher er gethan, anstellen, sonst würde das guthe, so man ihm Zugedacht wieder eingezogen werden. Hätte er gegen den Organisten etwas Zu erinnern, solle ers gehörigen orths anbringen, und sich nicht selbst recht Geben, sondern sich dergestalt bezeigen, dass man mit ihm zufrieden seyn könne, welches er versprach.“

*(C. d. n.)*

---

FILIP LIBERMAN.

# Kilka słów o wydawnictwach muzycznych.

**(Jeszcze w kwestji nieporozumień w dziedzinie pedagogii fortepjanowej).**

*(Ciąg dalszy.)*

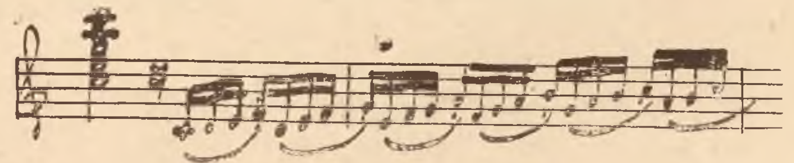
Do jakich często absurdów w tem dochodzono, dowodzą następujące przykłady:
Mozart:




Albo więc zostały tu fałszywie przez klasyków zrozumiane granice frazesu, albo też pomieszano łuki, odgraniczające motywy z łukami, wskazującemi sposób wykonania [1]). I romantycy nie są wolni od zarzutu zbyt lekceważącego traktowania łuku. R. Wagner poczynił niezbędne kroki w celu prawidłowego ich stosowania [2]).

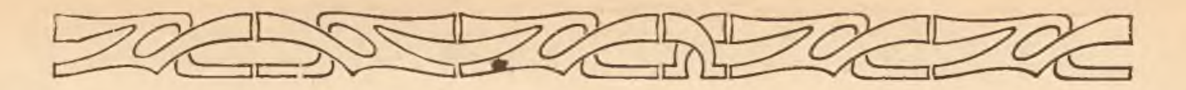
---

[1]) Sz. prof. Al. Michałowski wspominał mi o widzianej przez niego oryginalnej edycji etiud Cramera. Pierwszą etiudę Cramer frazował w ten sposób:



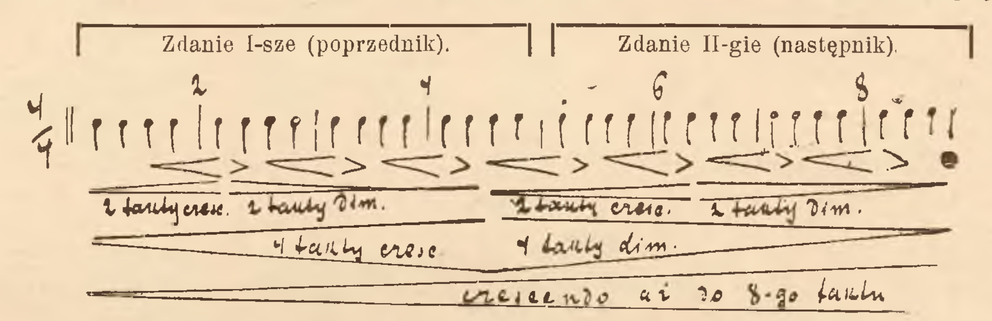
Umieszczając pod łukiem kropkę, Cramer nie miał na myśli staccata. Ten sposób pisowni wskazywał jedynie, że szło tu o zaznaczenie ciężkich nut motywu.

[2]) Co do tego znajdujemy szczegół u Breithaupta: „Die natürliche Klaviertechnik“ — 3-cie wydanie.

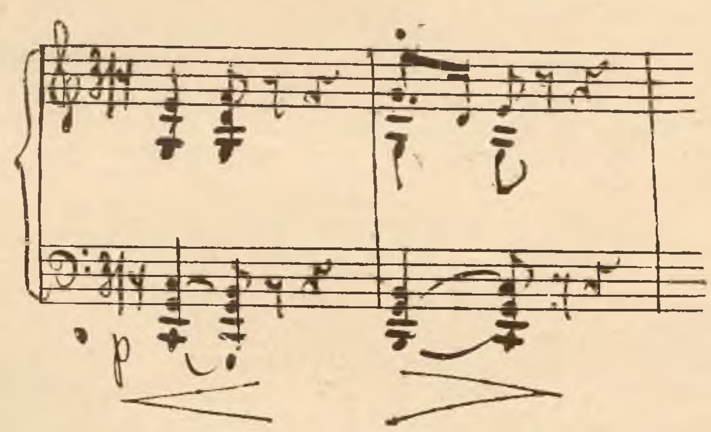


A teraz, gdy zwróciłem uwagę na częste nieporozumienia, wynikające na gruncie błędnego stosowania linji taktowej i łuku, raz jeszcze muszę przypomnieć, że zadanie *frazowania* polega na *ściśle logicznem rozczłonkowaniu myśli muzyczuej,* przy którem bierze się pod uwagę jej budowa melodyjno-rytmiczna (typy motywu), oraz ogólne stosunki metryczne.

Z frazowania zazwyczaj wynikają zmiany w stopniowaniu siły tonu (dynamiki) i tempa (agogiki). Dynamikę okresu muzycznego, na którą w sposób bezpośredni wpływa frazowanie, możemy schematycznie przedstawić w sposób następujący:



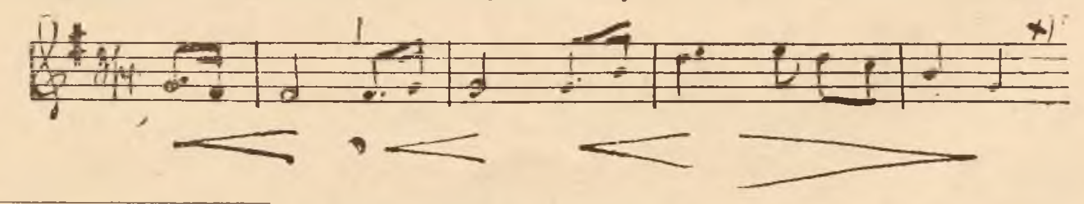

W większości wypadków zarówno rytmiczna budowa utworu (którą, powtarzam, uwydatnia frazowanie), jak jego skład melodyczny i harmoniczny, wymagają jednakiej dynamiki. Ale zdarza się, że te wymagania nie schodzą się: budowa rytmiczna wymaga jednej dynamiki, a linja rysunku melodyjnego, albo układ harmoniczny utworu — wręcz odwrotnej. Np. Beethoven:



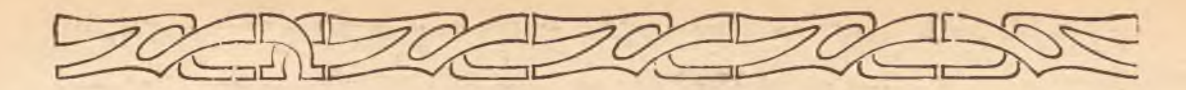
Dynamika tu wyraża się w formie cresc. i dimin., a nie odwrotnie. Oddalanie się od toniki uważa Riemann za rozwinięcie *dodatnie* (cresc.), a powrót do niej za *ujemne* (dimin.). I jeszcze przykład:



Tu *cresc.* odbywa się w kierunku ku dominancie, a od dominanty następuje *diminuendo,* jakkolwiek budowa rytmiczna danego ustępu muzycznego wymaga wzmacniania aż do samego punktu ciężkości, t. j.



*) Patrz Riemann: „Katechizm gry fortepjanowej".



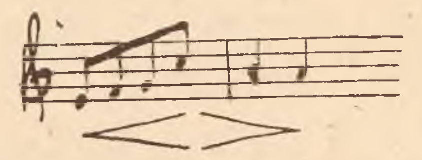
Nawet w tych razach, gdy następuje modulacja do innej tonacji, *crescendo* konieczne jest tylko do chwili rozwiązania modulacji, gdyż potem obowiązuje już *diminuendo.*

Oprócz tego wszystkie charakterystyczne akordy, najbardziej skomplikowane dysonanse, lub przejścia harmoniczne, oddalające się od tonacji, wymagają akcentowania: jeżeli nie schodzą się one z punktem ciężkości, to dynamika naturalna się zmienia[1]):

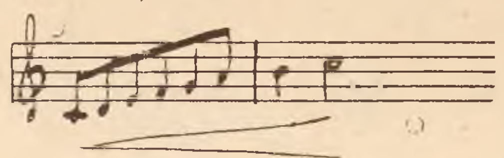


Niespodziewane zwroty harmoniczne, szczególniej kadencje zwodnicze wymagają przygotowania przez nieznaczne *crescendo*[2]).

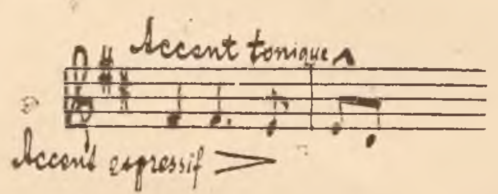
Załatwiwszy się z wyjątkami, wynikającemi z wymagań harmonji, podkreślić jeszcze musimy dla możliwej ścisłości, że kierunek biegu melodji także często wpływa na zmianę naturalnej dynamiki:



Tutaj *crescendo* dochodzi tylko do *szczytowego punktu* melodji, a nie do punktu ciężkości motywu, przypadającego na *h* drugiego taktu. I odwrotnie: wstępujący stopniowo kierunek melodji poza granice punktu ciężkości wymaga też przedłużenia (w tym samym stosunku) *crescendo.*



Czyli że oprócz akcentu *tonicznego* (uwydatnienie ciężkiego czasu) istnieje akcent, zwany przez d'Indy'ego „ekspresyjnym" (expressif). Czasem się one schodzą, ale często też się zdarza, że drugi wypiera pierwszy:



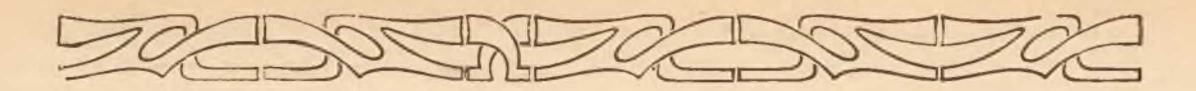

Zdarza się też, że kierunek melodji (wstępujący) wymaga *crescendo,* a wbrew temu wymaganiu w wykonaniu zastosować trzeba — *diminuendo.* Słowem, mamy tu już do czynienia z prawami artystycznemi wyższego gatunku. Wszystkie te wypadki pedagog redagujący musi brać pod uwagę. Oczywiście, nie tu miejsce wdawać się w szczegóły. To, co wyżej powiedziano, chyba wystarcza[3]). Dodać tylko mogę, że wydanie nawet z jak najlepiej opracowanem frazowaniem nie może zastąpić subtelnej intuicji wykonawcy, która jedynie w wypadkach wątpliwych podpowiedzieć może to, co w nutach pozostało niedopowiedzianem.

---

1) Riemann: „Katechizm gry fortepjanowej".

2) Riemann: Ibidem.

3) Chcącym bliżej zapoznać się z tą kwestją, polecam:
*d'Indy:* „Cours de composition musicale", tom I.
*Riemann:* „Katechizm gry fortepjanowej", „Vergleichende Klavierschule", „Grosse Kompositionslehre", „Katechismus der Phrasierung", „System der Musik", „Rhytmik und Metrik", albo „Musikalische Dynamik und Agogik".
*E. Prout:* „Formy muzyczne" (oparte na zasadach riemannowskich).
*H. v. Ende:* „Dynamik des Clavierspiels" (Przykłady poglądowe teoretycznych założeń Riemanna).
*Breithaupt:* „Die natürliche Klaviertechnik" i „Słownik muzyczny" *Riemanna*, gdzie znaleźć można najdokładniejszy spis źródeł do danej kwestji.



Czytelnik, chcąc przyłapać mnie na słowie, mógłby mi zrobić zarzut pewnej niekonsekwencji, mianowicie: skoro logika muzyczna nie powinna być czynnikiem decydującym w kwestjach wykonania i musi podlegać sile wyższej — natchnieniu, to w takim razie po co wogóle o niej tyle się rozwodzić? Skoro talent jest tą nicią trudną, którą jedynie szczęśliwiec wyprowadzić może z krętego labiryntu frazowania (w ogólnie przyjętem znaczeniu tego wyrazu), to żadne teoretyczne zasady nie zastąpią tego, co wyłącznie zależne jest od intuicji, spoczywającej w nurtach naszego jestestwa. Czy tak jest istotnie? Uczeń w rozwoju swym przechodzi jakby trzy stadja: pierwsze, najniższe, gdy logika muzyczna, niby królewna z bajki, śpi mocno i czeka na zjawienie się cudnego rycerza, który jedynie czarodziejskiem dotknięciem zbudzić ją może; następne stadjum, gdy logika muzyczna czujnie stoi na straży, rozbudzona i kierowana przez dzielnego i sumiennego nauczyciela, i wreszcie — trzecie, najwyższe stadjum, kiedy logika sprzęga się z intuicją i kiedy w tym zespole płomień sztuki wybucha tysiącem czarownych promieni.

Dobry i sumienny pedagog może doprowadzić ucznia aż do drugiego stadjum (wyższego), a skoro tak jest, to nie można odmawiać znaczenia wszelkim zasadom teoretycznym, a co za tem idzie — i wydaniom z dobrze opracowanem frazowaniem, nawet jeśli się zgodzimy na to, że poetae nascuntur. Co do frazowania, to, niestety żałować trzeba, że — jak pisze Riemann — „nie zawsze ono jest zrozumiałe, a do tego bardzo często i rozmaicie objaśniane".

Czyli, że z jednej strony powstają wątpliwości i niejasność co do znaczenia różnych znaków wykonania, a z drugiej — że te znaki zostają stosowane niekonsekwentnie i błędnie, i dlatego nie mogą mieć wartości nieomylnego dowodu [1]).

Z tego, co rzekłem powyżej, nie należy jednak wnioskować, jakobym uważał, że nauczyciel powinien zaznajamiać uczniów z teorją frazowania i wtajemniczać ich w jej tajniki. Zadanie nauczyciela sprowadza się do tego, aby wybrać odpowiednie pedagogiczne wydanie utworu, wydanie ścisłe i poprawne pod względem ortograficznym, i po wytłumaczeniu uczniowi znaczenia rozmaitych znaków wykonania, dopilnować, aby one były starannie i prawidłowo stosowane [2]).

*(Dok. nast.)*

---

Dr FRYDERYK HAUSEGGER.

# Muzyka jako wyraz.

## (Musik als Ausdruck).

Przekładu dokonali: Dr Adolf Chybiński i Dr Józef W. Reiss.

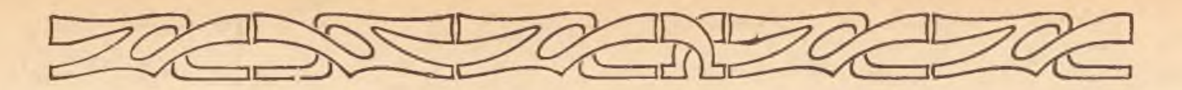
*(Ciąg dalszy).*

Jeżeli istnieją pewne niezmienne prawa w ukształtowaniu melodji, to posiada melodja nieskończoną różnorodność w swej budowie dźwiękowej i rytmicznej. To też wrażenie, jakie melodja wywiera, zależne jest od tych czynników. Poddajemy się niektórym melodjom chętnie i łatwo, inne działają na nas przykro, inne znowu obojętnie; przyczem nie decydują tylko fizjologiczne warunki, wśród których odbieramy wrażenie. Uwzględnić należy nietylko te fizjologiczne warunki, lecz i warunki *wydobycia* melodji; okaże się wtedy, że nasz sąd kieruje się nieświadomie warunkami

---

[1]) Riemann: „Katechizm gry fortepjanowej".

[2]) Riemann pisze: „Unpedagogisch wäre es freilich dem Elementarschüler die Gesetze der Phrasentrennung beibringen, d. h. ihn in den Stand setzen zu wollen, dass er mangelhafte und falsche Phrasierungen der Ausgaben selbstkorrigire; es handelt sich vielmehr zunächst darum, Zeichen für die Phrasierung einzuführen und dem Schüler die Bedeutung dieser Zeichen zu erklären — nur aber ja nicht, die unbefangenen kindlichen Geister schon zu altklugen Kritikern heranzuziehen" („Vergleichende Klavierschule", II Teil, Seite 23).



wydobycia melodji zapomocą organu ludzkiego nawet i wtedy, gdy pośrednikiem melodji nie jest głos ludzki, lecz instrumenty. Zgodność melodji z prawami, które wśród odpowiednich warunków decydują o postaci melodji, daje naszemu sądowi nieomylną miarę. Z niemiłem uczuciem, jakie wywołują pewne melodje w naszym słuchu, popadając w konflikt z rządzącemi tam prawami fizjologicznemi, łatwiej się nam pogodzić, aniżeli ze spostrzeżeniem, że brak im owej żywotnej i prawdziwej treści, której melodja zawdzięcza swoją zgodność z wymogami głosu, jako środka wyrazu. Najjaskrawsze dysonanse przestają działać przykro, jeżeli tylko odpowiadają wyższym wymaganiom wyrazu, a przeciwnie najbardziej urocza melodja, działająca zmysłowem pięknem, staje się nieznośna, jeśli nie jest niczem innem, jak tylko łechtaniem słuchu.

A zatem dochodzimy do wniosku, że oprócz stałych praw, decydujących o postaci melodji, istnieją jeszcze inne prawa, które dotychczas nie zostały ustalone, gdyż wynikają ze zbyt wielkich komplikacji i pochodzą z nieznanych dotąd źródeł, chociaż narzucają się natychmiast nieświadomemu sądowi naszemu, opartemu na samem wrażeniu. Musimy się więc posunąć o krok naprzód, ażeby dotrzeć do właściwego żródła sztuki.

Wśród warunków, decydujących o najrozmaitszych formach muzycznego wyrazu, panuje nieskończona swoboda i możliwość kombinacji. Jakie siły działają przytem i jakie są wyniki tego działania? Oczywista, że ani przypadek, ani samowola. Kto podda tylko swoje pomysły muzyczne pod obowiązujące normy kompozytorskie, ten nie może uchodzić jeszcze za kompozytora-artystę, jak niemniej jego wprawa, by dźwięki muzyczne skombinować w sposób, stosujący się do fizjologicznych wymogów słuchu, nie zdoła nadać jego kompozycji prawdziwej wartości artystycznej. Impulsywna siła musi przenikać muzyczne pierwiastki i decydować o ich organicznej budowie; siła ta nabiera żywej postaci przedewszystkiem w ruchach organów wyrazu; ruchy te udzielają się bowiem dźwiękom, wchłaniającym w siebie ich najlżejsze drgnienia i przenoszą się wraz z dźwiękami w wyszlachetnionej formie na słuchacza. Prawdziwe dzieło sztuki ma z wyrazem gestu i miny jedną cechę wspólną: bezpośrednie oddziaływanie na stan radości i cierpienia, słowem na psychiczne stany człowieka: w tem tkwi jego głębia. Znaczenie i wartość zyskuje dzieło sztuki przez to, że ten wyraz oczyszcza i uszlachetnia i że umie wydobyć z niego zdolność potęgowania i koncentrowania jego siły wrażliwości. *Siła twórcza artysty polega na zdolności posługiwania się środkami sztuki w ten sposób, by można je zrozumieć jako wyraz i przenosić zapomocą nich na drugich pewne stany psychiczne.*

Następujący przykład niechaj posłuży do wyjaśnienia tego, cośmy powiedzieli. Wybieramy arję z mozartowskiego „Don Juana“: *Or sai, chi l'onore,* której wartości artystycznej i siły wyrazu nikt zaprzeczyćby nie mógł. W najtrafniejszy sposób uchwycił tu kompozytor wyraz gniewu Donny Anny. Nie jest to chwilowy wybuch, następujący po czynie, który go wywołał. Jego gwałtowność jest złagodzona, natomiast wyraz jego czerpie swą energję i podsyca się uczuciem rozpaczy, nie pozwalającej na zapomnienie o czynie i o zemście. Z gniewem idzie w parze głęboka boleść i nadaje charaktarystyczne cechy jego objawom tam, gdzie nie ograniczają się one wyłącznie do aparatu wyrazu. Jakie formy wyrazu przybierze ten stan wzruszenia? „Gniew wyposaża w siłę wszystkie zewnętrzne członki, a zwłaszcza te, które nadają się do zniszczenia — wszystkie ruchy są kanciaste i przejęte największą gwałtownością; chód jest ciężki, pełen wstrząśnień. Gniew ma wskutek wewnętrznego wzruszenia bardzo krótki oddech; mowa jego huczy jak gwałtowny i rwący potok i dlatego często przeradza się, zwłaszcza w wyższych tonach, w syczenie lub świst“. Tej charakterystyce *Engla* (Ideen zu einer Mimik) przeciwstawiamy słowa *Darwina* (Ausdruck der Gemütsbewegungen): „Pod potężnem wrażeniem tego wzruszenia przyśpieszona jest funkcja serca, a nawet może uledz zamąceniu, oddech urywany, pierś podnosi się z trudem, a rozszerzone nozdrza drgają. Głos afektowany, system mięśniowy pobudzony zazwyczaj do gwałtownej akcji, dochodzącej niemal do szału. Ale ruchy człowieka, znajdującego się w takim stanie, różnią się zazwyczaj od bezcelowych zwrotów i szamotań człowieka, trapionego najwyższym bólem, gdyż przedstawiają one mniej lub więcej wyraziście tok walki lub zmagania się z nieprzyjacielem. Podrażniony mózg dodaje mięśniom siły, a równocześnie wola zyskuje na



energji. Gniew i indygnacja, te dwa stany psychiczne, różnią się od szału tylko stopniem intensywności. W stanie umiarkowanego gniewu czynność serca jest nieco tylko przyśpieszona; również i oddech nieco szybszy.“

Przypatrzmy się teraz, który z tych charakterystycznych objawów (o ile odnieść je można do stanu duchowego Donny Anny) znalazł swój wyraz i w jaki sposób w dźwiękach Mozarta, niezależnie zresztą od towarzyszącej im akcji scenicznej.

Najpierw następstwo tonów. O ile oddają one ruchy wyrazu organizmu, zwłaszcza ruch tętna lub serca? Przyjmijmy liczbę uderzeń tętna w normalnym stanie na 72 w minucie, to przyśpieszenie ich w stanie podniety podobnej, w jakiej znajduje się Donna Anna, da w rezultacie 120 uderzeń. W tempie arji odpowiada tej szybkości postęp ćwierciowych nut, które mimo zaznaczonego taktu *alla breve* bardzo wyraźnie występują, gdyż w śpiewie otrzymuje często co druga ćwiartka szczególny akcent. A więc najwybitniejsze momenty ruchu pozostają w zgodzie z uderzeniami tętna, odpowiadającemi stanowi wzruszenia. Oddech jest przyśpieszony, krótki. Gdy ciało znajduje się w stanie spoczynku, wynosi liczba poruszeń oddechowych mniej więcej 12 w minucie. W tempie arji przypadnie 30 taktów na przeciąg jednej minuty. W odcinku melodyjnym, obejmującym właśnie tę liczbę taktów od początku arji aż do powtórzenia *(or sai chi l'honore)* wymaga melodja 15 poruszeń oddechu. To przyśpieszenie odpowiada w zupełności psychicznemu stanowi Donny Anny; stan ten nie jest podniecony gwałtownie nagłym i chwilowym impulsem, lecz tylko jest następstwem silniejszego wzruszenia. Zwrócić należy uwagę na oddech, wydobywany jakby łkanie krztuszone, które zbiera całą swą siłę na pierwszej części taktu, by krótko urwać się dwiema ćwiartkami następnego taktu, zaś w dalszych pauzach zaczerpnąć szybkiego i głębokiego tchu do nowego wykrzyku. Również i drżenie ciała znajduje swój wyraz w akompanjamencie. Tyle o przeniesieniu ruchu wewnętrznych organów na utwór muzyczny. Również i zewnętrzne części organizmu, jak kończyny, objęte stanem silnego wzruszenia, przenoszą swoją czynność na ruch dźwięków. Kanciastość i gwałtowność ruchów, zwłaszcza ciężki, wstrząsający chód odnaleźć można w ostrych rytmach melodji, w trydziesto-dwujkach basowych trjoli, w nutach akcentowanych na słabej części taktu, w wykrzyku na dwukreślnem *A*, koncentrującem w sobie całą siłę oddechu i w długo oczekiwanem zakończeniu, do którego wiodą szybko staczające się szesnastki, jakby spadł z nas długo tłoczący ciężar. W melodji spotykamy gwałtownie wydobyte wysokie tony, dalekie i jaskrawe odstępy dźwięków, a tylko tam miększą melodykę, w której przebija się bolesny nastrój, gdzie wspomnienie o ojcu wysuwa się na pierwszy plan. Przytem owa jasność i stanowczość melodji, pozwalająca na przypuszczenie, że nie idzie tu o chwilowe i elementarnie wyłaniające się wzruszenie, lecz o uszlachetniony, trwały i zdecydowany stan psychiczny.

Możnaby temu przykładowi zarzucić, że kompozytorowi dramatycznemu szło o to, by muzyka jego pozwoliła śpiewaczce na rozwój dramatycznej akcji i by stanowiła jej podporę. Wszelako nie mozna efektu tej arji sprowadzać do samych intencji kompozytora, jak wogóle takiej miary nie można przykładać do żadnego dzieła sztuki. Artysta tworzy w stanie podświadomym, a wszystkie momenty jego dzieła, pozostające niespodziewanie w zgodzie z ruchami, panującymi w aparacie wyrazu, nie są rezultatem refleksji, lecz wytworem bezpośredniego popędu, zmierzającego do uzewnętrznienia *wyrazu*, który przenosi wszystkie jego naturalne zjawiska na muzykę, będącą na jego usługi jako wrażliwy i ruchliwy środek wyrazu.

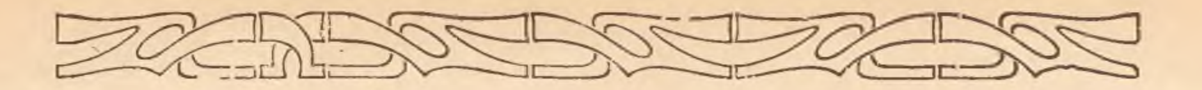
*(D. c. n.)*

---

# Koncert muzyki polskiej w Petersburgu

pod dyr. Henryka Opieńskiego.

D. 18 ub. m. w sali Zebrań Szlacheckich odbył się koncert muzyki polskiej, urządzony staraniem stowarzyszenia „Ognisko“. Na program tego koncertu złożyły się wyłącznie kompozycje polskie, a odtworzyli je: orkiestra hr. Szeremietjewa pod dyrekcją Henryka Opieńskiego, p. Marja Bogucka (śpiew) i Henryk Melcer. Koncert



miał duże powodzenie i zarówno wszyscy wykonawcy, jak i odtworzone dzieła spotkały się z ogólnem uznaniem prasy petersburskiej.

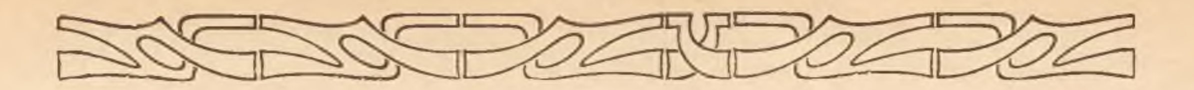
Na część orkiestrową koncertu złożyły się dwa poematy symfoniczne: Różyckiego „Anhelli" i Opieńskiego „Zygmunt August i Barbara", oraz „Rapsodja litewska" Karłowicza. Pierwsze i ostatnie z tych trzech dzieł przeszły już przez ogień krytyki petersburskiej. Nowością był poemat symf. Opieńskiego, jemu też aeropag muzyczny poświęcił więcej uwagi. Wogóle współczesna muzyka polska doznaje w stolicy Cesarstwa sympatycznego przyjęcia. Świadczą o tem liczne głosy prasy petersburskiej, z których kilka przytaczamy poniżej:

„Muzyka polska! Muzyka tego narodu, który dał nam Chopina... (słowa A. Koptiajewa z *Birżewych Wiedom.*). Jakież wysokie wymagania należy do niej zastosować!... Bo w rzeczy samej Polska pod względem muzycznym wyposażona jest bogato: co za przepiękne są jej rytmy narodowe (polonezy, mazurki, krakowiaki), ileż rzewności ma polska pieśń ludowa!" Przechodząc do omówienia poszczególnych kompozycji, p. Koptiajew pisze: „Poemat Różyckiego „Anhelli" poznaliśmy latem w Pawłowsku. Jak przedtem, tak i teraz konstatujemy pewną warunkowość „poematu à these": chwalebnie jest cierpieć za swoją ojczyznę, jednak Chopin umiał to zrobić z większem, niż Różycki mistrzostwem formy. Bądźcobądź p. Różyckiemu przyznać należy talent, który stwierdzają: „Płacz mogił" i „Temat róży". Poemat Różyckiego wyraża szczere uczucia, posiłkując się doskonałą techniką współczesną, a to już znaczy b. dużo. Ciekawy jest poemat symfoniczny „Zygmunt August i Barbara". Autora zaliczam do szeregu tych kompozytorów, którzy rozgrzewają się dochodząc do drugiej połowy utworu, przewyższającej wartością część pierwszą. „Kocha" p. Opieński mniej ciekawie, aniżeli „wybucha nieokiełznaną rozpaczą"; rozpacz Zygmunta z powodu śmierci żony oddana jest barwnie. Podoba mi się założenie poematu: scharakteryzować miłość o krótkotrwałem szczęściu, przerywanem przeczuciami śmierci Barbary. W dziele Opieńskiego przebija mistrzostwo kontrapunktyki, przytem odczuć się dają wpływy Czajkowskiego i Straussa."

Krytyk „*Rieczi*" zaznacza, że urządzony latem w Pawłowsku koncert muzyki polskiej wywołał duże zainteresowanie w kierunku naszej muzyki. O poemacie symfonicznym Opieńskiego pisze, że myśli w nim zawarte „kształtowała ze smakiem ręka doskonałego muzyka, władającego solidną techniką kompozytorską. Poemat jest barwnie instrumentowany i ma dużo ciekawych szczegółów harmonicznych. Napisany jest z temperamentem i odczuć się w nim daje nerw życiowy." Jako ujemną stronę poematu podkreśla sprawozdawca „Rieczi" brak oryginalnych pomysłów. W autorze „Zygmunta Aug. i Barbary" krytyk widzi to współrodaka Chopina i liryka, mającego pewne duchowe pokrewieństwo z Czajkowskim, to znowu dopatruje się wpływów współczesnych kompozytorów niemieckich z Ryszardem Straussem na czele.

W „*Wieczerniem wremieni*" czytamy: „W ostatnich czasach muzyka polska doszła do nadzwyczajnego rozwoju, wzmocniła się i zmężniała. Rozwój swój muzyka polska zawdzięcza grupie śmiałych kompozytorów, którzy stworzyli młodopolską szkołę. Kompozycje tych twórców znalazły się na programie omawianego koncertu." Za najbardziej utalentowanego symfonistę polskiego „Wiecz. wremia" uważa Karłowicza, a o „Rapsodji litewskiej" taki wydaje sąd: „jest to po mistrzowsku namalowany krajobraz litewski, z charakterystyką ludu litewskiego; ogólny koloryt dzieła smętny, melancholiczny. Na uwagę zasługuje świetna, chwilami wprost natchniona instrumentacja i wyraźnie zarysowana indywidualność kompozytora." Poemat symfoniczny Opieńskiego krytyk wspomnianego dziennika nazywa efektownym i dodaje, że myśl zilustrowania dziejów miłości w różnych jej fazach, zaczynając od upojenia, a kończąc na tragicznej rozpaczy, po części udała się autorowi".

O Opieńskim jako kapelmistrzu krytyka wyraża się z pochwałami. „Umiarkowane ruchy, spokój, temperament i poczucie miary artystycznej" zaznacza „Wieczernieje wremia"; „H. Opieński wykazał nietylko doświadczenie techniczne, ale i temperament artystyczny, poczucie miary i smak" — pisze „Riecz"; „Opieński — to kapelmistrz z temperamentem i inteligencją; zbywa mu czasami na stylu, ale do tego najprawdopodobniej przyczyniło się pewne zdenerwowanie sympatycznego gościa" — czytamy w „Birżewych Wiedomostiach".



Duże powodzenie miał Henryk Melcer jako kompozytor (grał własny koncert c-moll i transkrypcje „Wiosny" i „Prząśniczki" Moniuszki) i jako pjanista (oprócz wymienionych kompozycji wykonał kołysankę Chopina, etiudę b moll Szymanowskiego, kaprys Paderewskiego, preludjum z cyklu „Les Immorteles" № 4 Statkowskiego). „Koncert Melcera napisany jest po mistrzowsku. Kompozytor bardzo skromnymi środkami potrafi wyrazić różne nastroje. Jako pjanista, Melcer rozporządza doskonałą techniką, grę jego cechuje sumienne opracowanie detali, zbywa mu tylko na sile" („Wiecz. Wremia"). — „Melcer jest znakomitym pjanistą i interesującym kompozytorem. Ma on swoją specjalność: grę perełkowatą, zasobną w kontrasty, „forte" pozbawione jest odpowiedniej siły. Z koncertu Melcera wyróżnić należy Andante i brawurowy Finał. Sądząc z programu Melcera, wnosić należy, że literatura fortepjanowa i w epoce pochopinowskiej znajduje się na pewnej wysokości (chociaż nie może się mierzyć z genjuszem Chopina)" — („Birżewyja Widomosti"). „Koncert Melcera świadczy o technice kompozytorskiej autora; utworowi temu można zarzucić powierzchowną treść muzyczną. Melcer jest doskonałym pjanistą, posiada piękne uderzenie, świetną technikę i jest artystą myślącym i interesującym" („Riecz").

Część wokalną wieczoru wypełnił fragment z „Dziewicy lodowców" Gużewskiego, oraz pieśni Paderewskiego, Maszyńskiego, Opieńskiego i Różyckiego.

---

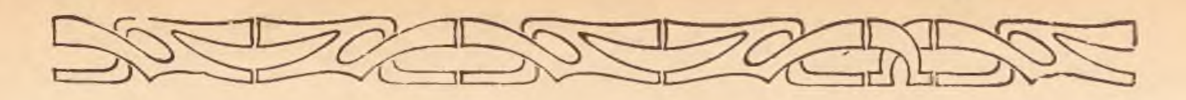
# Zjazd śpiewaków polskich.

We Lwowie odbył się zjazd śpiewaków polskich, na który przybyło przeszło 900 śpiewaków z Warszawy, Poznania, Krakowa i z Galicji zachodniej. Najwięcej śpiewaków przybyło z Warszawy; sama „Lutnia", pod przewodnictwem pp.: Maszyńskiego i Kaczyńskiego, przywiozła 45 śpiewaków. Przybyli też delegaci „Dudy" i „Harfy", oraz drużyny handlowej. Poznański Związek śpiewaków polskich wysłał dwuch delegatów: swego sekretarza, p. Kazimierza Barwickiego, redaktora „Śpiewaka", i dyrygenta Związku, p. Bartkiewicza. Związek poznański istnieje od lat 21 i obejmuje 130 kół. Dzięki niemu, powstały pod zaborem pruskim: Związek westfalsko-nadreński, Związek górno-śląski, a wreszcie Związek zachodnio-pruski. Wszystkie razem obejmują 324 koła polskich śpiewaków w Niemczech. Podzielone są na 29 okręgów, a każdy z nich ma corocznie u siebie zjazd, co 5 lat zaś odbywa się zjazd wspólny. Z Poznania przybył też delegat towarzystwa „Arjon", a z Berlina trzej delegaci tamtejszej „Harmonji". Przybyła również „Lutnia" krakowska, chór akademicki z Krakowa, delegaci tamtejszego Towarzystwa Muzycznego, dalej chóry i Towarzystwa muzyczne z prowincjonalnych miast galicyjskich. Specjalny komitet poczynił odpowiednie przygotowania, celem przyjęcia gości.

Uroczystości śpiewackie rozpoczęły się d. 8-go listopada wykonaniem oratorjum „Ślubów Jana Kazimierza" Sołtysa (słowa S. Duchińskiej) w bazylice archikatedralnej. W wykonaniu dzieła, którem dyrygował autor, brali udział: Janina Korolewicz-Waydowa, Jadwiga Szczurkowska, August Djanni, Adam Ludwig, Aleksander Niżankowski, Edmund Rygier, Stefan Surzyński; orkiestry: Tow. muzycznego i teatru miejskiego; chóry: Tow. muzycznego, „Lutni" i „Hejnału".

Nazajutrz odbył się festival muzyczny w teatrze miejskim, gdzie na scenie odsłoniętej do ostatniej ściany stanęło przeszło 700 śpiewaków. W koncercie wzięły udział: warszawska „Lutnia", krakowskie Towarzystwo muzyczne, chór akademicki i „Lutnia", brodzkie Kółko śpiewackie, liski Sokół, przemyskie Towarzystwo muzyczne, samborskie Towarzystwo muzyczne, stanisławowskie Towarzystwo im. Chopina i stryjska „Gędźba". Wszystkie zespoły były świetne i karne. Ogólnie jednak przyznawano pierwszeństwo Krakowowi, potem Warszawie, następnie Przemyślowi i Stanisławowowi. Na zakończenie wszyscy śpiewacy odśpiewali zbiorowo pod batutą dyrygenta „Lutni" warszawskiej, p. Maszyńskiego, kilka pieśni. „Piosnka żołnierska", zaśpiewana przez 700 śpiewaków, zaimponowała potęgą.

Po południu, o godzinie 4-ej odbyło się w salach Strzelnicy lwowskiej uroczyste posiedzenie uczestników zjazdu. Gości wszystkich dzielnic Polski przywitał



gorąco prezydent miasta, p. Neuman, a potem, po przemówieniach ks. Andrzeja Lubomirskiego, dra W. Lewickiego i p. W. Biechońskiego, odbyło się zebranie delegatów galicyjskich Towarzystw, na którem uchwalono utworzyć galicyjski związek polskich Towarzystw muzycznych i śpiewaków, oraz urządzać stale zjazdy Towarzystw, które do związku przystąpią. Prezesem wybrany został p. Djonizy Toth. — Wieczorem odbył się w salach ratuszowych raut, wydany przez miasto na cześć gości. W poniedziałek goście zwiedzali miasto, wieczorem zaś odbył się jeszcze koncert lwowskich Towarzystw śpiewackich, z którego dochód przeznaczony został na wystawienie pomnika zmarłemu kompozytorowi, Janowi Gallowi.

---

# Z Filharmonji.

= Cztery ballady, dwadzieścia siedem etiud, nokturn, impromptu i polonez — oto program koncertu chopinowskiego Henryka Melcera. Pomimo wielkiego uznania dla naszego wybitnego muzyka, nie mogę pojąć przyczyn, które go skłoniły do ułożenia takiego programu. Wszak trzydzieści cztery kompozycje w ciągu jednego wieczoru muszą znużyć najwytrwalszego słuchacza, a w najlepszym razie osłabić znacznie wrażliwość, więc, chociażby nawet wykonanie stało na wysokim nadzwyczaj poziomie artystycznym, najpiękniejsze szczegóły nie pozostawią trwalszego wrażenia w zmęczonej pamięci uczestnika podobnego koncertu. Pożałowania godzien jest również wirtuoz, którego ciężkie wysiłki nie prowadzą do celu, chyba, że celem tym jest chęć zaimponowania wytrzymałością fizyczną.

Nie będę się wdawał w szczegółową analizę gry Melcera, którego wybitny talent znany jest nam doskonale, wystarczy zanotować liczny udział publiczności, oraz nadzwyczaj serdeczne przyjęcie, którem darzono koncertanta, cieszącego się u nas sympatją i uznaniem.

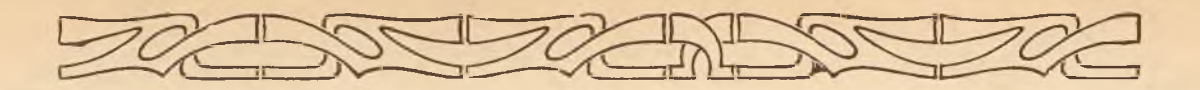
= Ze względu na 20 rocznicę śmierci (1893 r.) wielkiego kompozytora rosyjskiego, Czajkowskiego, W. Ork. Filh. dała specjalny koncert, poświęcony wyłącznie jego twórczości. Wykonano więc „Romea i Julję“ oraz symfonję patetyczną pod dyrekcją Zdzisława Birnbauma, niepospolitego interpretatora dzieł Czajkowskiego; wystąpiły nadto, jako solistki, p. Tina Lerner (pjanistka) i p. Eliza Weigl-Pazeller (śpiewaczka). Wspaniały koncert b-moll dał wirtuozce możność wykazania w całej pełni doskonałych zalet technicznych, więc pod tym względem gra p. Lerner na wielkie zasługuje uznanie, natomiast pod względem duchowym dość dużo pozostawia do życzenia, gdyż brak żywszego wyrazu obniża jej wartość.

O drugiej solistce, p. Weigl-Pazeller, lepiej nie wspominać wcale, bowiem śpiew jej nie ma nic z artyzmem wspólnego, na ciężką też próbę wystawił cierpliwość publiczności, zmuszonej wysłuchać podobnej produkcji.

= Znakomite dzieło Moniuszki „Sonety Krymskie“, dość dawno już nie wystawiane w Warszawie, znalazły się na programie koncertu w dniu 13 listopada. Fakt ten zasługuje na pochwałę, która przedewszystkiem należy się chórowi filharmonicznemu za jego sumienną i owocną pracę (kierownikiem chóru jest obecnie członek W. O. F., dr Witold Chrzanowski). Wykonaniem kierował Zdzisław Birnbaum, którego doświadczona pałeczka potrafiła utrzymać olbrzymi zespół w karbach należytych i nadać wykonaniu cechy prawdziwego artyzmu (Solo tenorowe odśpiewał miłym głosem p. Ruk). W pierwszej części koncertu usłyszeliśmy jedno z piękniejszych dzieł Z. Noskowskiego „Z życia narodu“ (warjacje orkiestrowe na temat preludjum A-dur Chopina).

= Poza solistą, słynnym wiolonczelistą, Janem Gérardy'm, aktrakcją II-go wielkiego abonamentowego koncertu symfonicznego było pierwsze wykonanie symfonji „Romantycznej“ p. Włodzimierza Keniga, nagrodzonej na konkursie Filharmonji Warszawskiej.

Symfonja W. Keniga jest jego pierwszym większym utworem orkiestrowym, o czem należy pamiętać, przystępując do oceny dzieła. Jako takie, zawiera niejeden szczegół, który autor bardziej doświadczony usunąłby lub zmienił, jednak lekkomyśl-



nie byłoby na podstawie faktury, niezupełnie jeszcze dojrzałej, wydawać werdykt potępiający, boć przecie technika rozwija się i formuje z czasem, zwrócić więc przedewszystkiem należy uwagę na treść utworu, jako najbardziej miarodajną w kwestji najważniejszej: czy mamy przed sobą dzieło talentu. Na to pytanie symfonja „Romantyczna" daje stanowczo odpowiedź twierdzącą, świadcząc korzystnie o siłach młodego kompozytora.

Dzieło p. Keniga ujmuje słuchacza przedewszystkiem bogactwem melodyjnem, co w dzisiejszych czasach jest zaletą rzadko spotykaną. Prostota, szczerość, a co najważniejsza, myśl, płynąca z serca, nie wymędrkowana mozolnie, przemówi żywiej do każdego, niż najuczeńsze kombinacje „papierowe". Tego zarzutu potrafił p. Kenig uniknąć i w symfonji wypowiada swe myśli bez żadnej sztucznej pozy, a pieśń jego płynie lekko, niewymuszenie, sprawiając wrażenie jakiejś mowy serdecznej, jakichś zwierzeń duszy młodzieńczej...

Prawdopodobnie w przyszłości muzyka autora symfonji „Romantycznej" w bardziej doskonałą przyoblecze się formę, przemówi do nas tonem bardziej wyrazistym, indywidualnym, jednak dziś już możemy w osobie p. Keniga powitać talent, który na niwie sztuki naszej pracować będzie owocnie. Symfonją dyrygował autor, zdradzając w kierunku kapelmistrzowskim niepoślednie zdolności.

= Po dłuższej przerwie przypomniał się znowu publiczności warszawskiej p. Artur Rubinstein i wypełnił olbrzymi program, na który złożyły się dwa koncerty: Beethovena G-dur i Chopina F-moll, oraz szereg utworów solowych, zakończonych efektowną rapsodją węgierską Liszta (dwunasta).

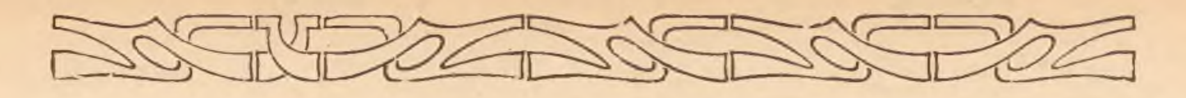
W grze p. Rubinsteina zauważyliśmy dużo zmian, które przemawiają za tem, że talent odtwórczy młodego pjanisty, aczkolwiek już rozwinięty, dąży wciąż naprzód, osiągając coraz wyższy poziom artystyczny. Dotyczy to przedewszystkiem walorów technicznych; pod tym względem wirtuoz opanował wszechstronnie instrument, czyniąc go posłusznem narzędziem swej woli. W istocie technika p. Rubinsteina jest godna podziwu, zwłaszcza tak zwana „palcowa", doprowadzona do idealnej niemal doskonałości w rozmaitych figurach ornamentacyjnych lekkich, powiewnych, czarujących subtelnem brzmieniem. Również ton wydaje się nam obecnie bardziej jędrnym, głębokim, zaś gra artysty bardziej uduchowioną, przemawiającą żywiej do serca słuchacza. Jednak sądzę, że pod tym względem p. Rubinstein nie osiągnął jeszcze rezultatów współmiernych z techniką wspaniałą, że bezwątpienia wzniesie się w przyszłości wyżej. Mam tu na myśli traktowanie np. koncertu Chopina, wymagającego barw jeszcze żywszych, cieplejszych (Larghetto). Natomiast z wielkiem uznaniem należy podnieść przepyszne wykonanie rapsodji Liszta, pełne ognia i młodzieńczej fantazji. — Do koncertów towarzyszyła soliście orkiestra pod dyr. Józefa Ozimińskiego. Wieczór rozpoczęła uwertura Beethovena „Egmont".

*A. Zabłocki.*

= Punktem ciężkości w zapowiedzianych przez Henryka Opieńskiego jego 10-ciu abonamentowych koncertach symfonicznych jest muzyka polska; odtwórcami zaś artyści polscy. Idea godna pochwały! Z dzieł kompozytorów obcych uwzględniono rzeczy mało lub wcale nieznane, albo też rzadko wykonywane.

Na dwuch koncertach, które się odbyły w dniach 11 i 24 ub. m. w Filharmonji, bogato była reprezentowana sztuka rodzima. Na pierwszym koncercie usłyszeliśmy „Morskie Oko" Noskowskiego, „Rapsodję litewską" Karłowicza, „Zygmunta Augusta i Barbarę" Opieńskiego, oraz szereg utworów fortepjanowych Zarembskiego, doskonale oddanych przez świetnego pjanistę, p. Józefa Turczyńskiego, który ponadto wykonał rzadko grywany koncert A-dur Liszta.

Niezwykle interesujący był drugi koncert, poświęcony Moniuszce. Gwoździem wieczoru były „Widma" (sceny liryczne), jedno z kapitalnych dzieł twórcy „Halki". Interpretatorami „Widm" byli: chór mieszany „Lutni", orkiestra filharmoniczna, oraz soliści: pp. Comte-Wilgocka, Ludwig, Szeller i Tarasiewicz. Wykonaniem kierował dyr. Piotr Maszyński. Całość wypadła bez zarzutu. Chóry sprawiały się dobrze. Świetnie odtwarzała swoje partje p. Comte-Wilgocka; na pochwałę zasługuje również prof. Ludwig, śpiewak o zaletach pierwszorzędnych. Ciekawym numerem programu była mało znana ballada „Trzech Budrysów", którą wykonał prof. Ludwig. Towarzyszyła mu orkiestra pod dyrekcją H. Opieńskiego, pod którego kierunkiem wykonano również wstęp do „Parji".



# KRONIKA.

= **Z Warsz. Tow. Muzycznego.** W szkole muzycznej Towarzystwa otwarta została klasa grania z partytury i dyrygowania. Na profesora tej klasy zaproszony został dyrygent opery warszawskiej, p. Adam Dołżycki. Jednocześnie uchwalono zaprowadzić dla uczących się śpiewu solowego wykłady języka włoskiego i powierzyć te wykłady p. Felicji Geddo.

Towarzystwo Muzyczne otrzymało z legatu Konstantego Wołodkowicza, obywatela z Podola, rb. 10,000 na stypendjum dla niezamożnych młodzieńców polaków, rzymsko-katol. wyznania, pragnących poświęcić się zawodowi organistów, z pierwszeństwem dla kandydatów urodzonych w gubernji kijowskiej albo podolskiej.

Po zlikwidowaniu Stowarzyszenia podupadłych artystów muzyki, ich wdów i sierot, pozostałą sumę rb. 6,000, ofiarowaną przez Emilję Matyasek, z decyzji generał gubernatora przekazano Towarzystwu Muzycznemu do dalszego rozporządzenia.

= **Konkurs.** Towarzystwo śpiewackie „Lutnia" w Krakowie rozpisuje, z okazji 25-cio letniego jubileuszu, konkurs na najlepszy utwór koncertowy na chór męski à capella, o dowolnej objętości, z tekstem polskiego poety. O nagrody: pierwszą w wysokości 200 koron, drugą 100 kor., jako też trzecią, czwartą i piątą w formie zaszczytnego odznaczenia — ubiegać się mogą tylko polscy kompozytorowie. Utwory konkursowe mają być oryginalne, dotąd nigdzie nie wykonywane, a należy je nadsyłać polecone pod adresem: August Golch, Kraków, ul. Gołębia 13, z dodatkiem: na konkurs jubileuszowy „Lutni", najpóźniej do dnia 10 stycznia 1914 r.

Utwory mają być zaopatrzone godłem, tak samo koperty, zawierające imię i nazwisko, tudzież miejsce zamieszkania kompozytora.

Nagrodzone oraz wyszczególnione utwory stają się własnością „Lutni" i nie mogą być przez przeciąg jednego roku od ogłoszenia wyniku konkursu drukowane, lub wykonane przez inne towarzystwa śpiewackie.

Utwory nagrodzone wykonane zostaną na koncercie jubileuszowym „Lutni" w marcu 1914 roku.

Utwory nie nagrodzone, a nie odebrane do końca roku 1914-go, stają się własnością „Lutni".

Skład jury ogłoszony zostanie w swoim czasie we wszystkich polskich dziennikach.

= **Z muzyki polskiej.** Sergjusz Rachmaninow, bawiąc ostatnio w Warszawie, zainteresował się bardzo utworami orkiestrowymi Karłowicza i zabrał z sobą kilka partytur w celu zapoznania z nimi publiczności moskiewskiej.

---

**Z dniem 1 stycznia 1914 r. prenumerata „Przeglądu" wynosić będzie: w Warszawie z odnoszeniem do domu rocznie 4 rb., półrocznie 2 rb., kwartalnie 1 rb. Na prowincji, w Cesarstwie i zagranicą, łącznie z przesyłką pocztową, rocznie 5 rb., półrocznie rb. 2.50, kwart. 1.25. Oddzielny zeszyt kosztować będzie 20 kop.**

---



---


Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54.—Telefon 266-07.

# Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje: rocznie 2 rb. półrocznie 1 rb.

### Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Chojnacki Roman, Mokotowska 41, tel. 289-50.
Cymbaliński Stefan, prof. Mokotowska 49.
Czerniawski Tadeusz, A. Jerozolimska 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Nowo-Senatorska 8 m. 15.
Marczewski Lucjan, dyr. szk. muz., Wspólna 3.
Opieński Henryk, prof., Wilcza 53.
Rosenzweig Józef, prof. (teorja ogólna, historja muz. i estetyka), Mazowiecka 16.
Rytel Piotr, prof., Długa 29.
Statkowski Roman, prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław prof., Kanonja 12.
Szopski Felicjan, prof., Al. Jerozolimska 43.

### Nauczyciele śpiewu solowego.

Birnbaum Estella art. śpiewaczka; lekcje śpiewu. Żórawia 4 m. 1.
Brusendorfowa Lucyna (artystka śpiewaczka estradowa), Krucza 8.
Chodakowski Józef prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Doliwa Dobrowolska Stan. prof. Smolna 16.
Kozłowska Marja, art. opery. Erywańska 4 m. 6.
Lipiański Józef prof., Moniuszki 4, tel. 280-16.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Mielęcka Jadwiga, Al. Jerozolimskie 54 m. 7.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, prof., Nowogrodzka 58.
Trombiniowa Emilja, Natolińska 9 m. 10, telefon 254-43.

### Nauczyciele gry fortepjanowej.

Abramowiczowa Marja, Krucza 7.
Bochińska Romana, akompanj. do śpiewu i lekcje gry fortepjanowej, (ucz. prof. Michałowskiego) Wilcza 62.
Cymbaliński Stefan, prof., Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Chmielna 36 m. 7.
Familjer Janina, Elektoralna 51 m. 5.
Frieman Witold, Wspólna 73, m. 8.
Gajewska Felicja (akompanjament), Chmielna 64.
Heintze Konstanty, prof., Włodzim. 6, m. 8.
Hofman Helena, Sienna 5, od 2—4.
Jaczynowska Katarzyna, prof. Wspólna 33.
Jarzębska Jadwiga, prof. Nowolipki 58 m. 9.
Kochańska Jadwiga, prof., Krucza 8.
Korobkow Jakób, prof. Koszykowa 51. telefon 148-54.
Kruziński Wincenty, Nowo-Senatorska 8 m. 15.
Liberman Filip, prof., Wilcza 47/49.
Lewin Henryk, Zielna 31.
Melcer Henryk prof., Wspólna 54 m. 7.
Michałowski Aleks. prof. Włodzimierska 11.
Mielcarski Antoni, Wspólna 58.
Neumark-Sokołow Wera, Żórawia 42 m. 3. telefon 17-16.
Ostrzyńska Helena, Hortensja 7. telefon 133-40.
Pieńkowska Janina uczennica Sgambattiego Marszałkowska 71.
Płosajkiewicz L. T., Teodora 17 m. 7.
Procner Marja, Złota 33 m. 21.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 15.
Romaszko Paweł prof., Chmielna 18.
Różycki Aleksander prof., Hoża 18.
Rytel Piotr, prof., Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Starczewski Feliks (akompanjament), Zielna 7 m. 3.
Sterling Helena, Krucza 12. Tel. 288-90.
Stempińska Stanisława, Marszałkowska 74. przyjmuje od 3 — 4.
Szczawiński Stanisław, Graniczna 15.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Szwarc Natalja, Chłodna 6.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 52.
Tisserant Ludwik, prof. szkoły Tow. Muz., Wspólna 51.
Tołkacz Józef, prof. szkoły Tow. Muz., Złota 39, od 10 do 12.
Trombiniówna Małg., ucz. Rzymskiej akademji muz. klasy prof. Sgambatiego, Natolińska 9 m. 10, telefon 254-43.
Twardy Bronisława ucz. prof. Jaczynowskiej Nowo Senatorska 8 m. 8.
Urstein Ludwik, prof., Foksal 11, tel. 296-24.
Urstein Paulina, Chłodna 26 m. 7.
Wąsowska Rüdiger Marja, prof. szk. Tow. Muz., Piękna 29, tel. 201-81, od 5—7.
Wieczorek Zofja, prof. Nowogrodzka 31 m. 12, telefon 128-14.
Wielhorski Al., Mazowiecka 1. Tel. 33-90.
Wiśnicka-Wolska Janina, Elektoralna 45.
Witkowska Wiktorja, Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Wspólna 11 od 4—5.

### Nauczyciele gry na wiolonczeli.

Giżycki Wacław, Krucza 7.

### Nauczyciele gry skrzypcowej.

Andrzejowski Adam, prof. Włodzimierska 10.
Aust Romuald, prof., Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, prof., Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Nowogrodzka 43 m. 23.
Chodak Bronisław, prof. Marszałkowska 58. Telefon 280-98.
Dłutowski Wojciech, Chmielna 7 m. 3.
Drutman Jakób, prof., Marjensztad 19.
Kreczmer Arkadjusz, Obożna 9.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Ozimiński Józef, Krak.-Przedmieście 16.

### Nauczyciele gry na oboju.

Z. Singer prof., Krucza 23,

### Kierownicy chórów.

Cymbaliński Stefan, prof., Mokotowska 49.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Lachman Wacław, Złota 46.
Maszyński Piotr, dyr. „Lutni", Chmielna 8.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Tisserant Ludwik, Wspólna 51.

### Kapelmistrze.

Birnbaum Zdzisław, Hotel „Victoria".
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Ozimiński Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.

**Uczelnie muzyczne.**

Szkoła muzyczna żeńska, prof. Ludwika Ursteina, Foksal 11, telefon 296-24.

Szkoła muzyczna prof. Lucjana Marczewskiego, Wspólna 3, m. 2 i 3, tel. 56-25.

Szkoła muzyczna prof. J. Lipiańskiego, Moniuszki 4, telef. 280-16.

**Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.**

*Łódź.*

Szwarcbach Stanisław, pjanista, kompozytor, Piotrkowska 71.

Halpern F., Mikołajewska 20.

Mazurkiewicz T., pjanista, prof. szkół muz., dyrektor „Lutni", Piotrkowska 108.

Szkoła muzyczna Heleny Kijeńskiej (dawniej Bojanowskiej), Krótka 9.

*Włocławek.*

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepjanowej.

*Częstochowa.*

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.)

*Piotrków.*

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepjanowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Mańkowski Stanisław, prof. na kursach muz. A. Brandta, Dyrektor Towarz. Muzycz.

*Żyrardów.*

Procner Marja; lekcje gry fortepjanowej, teorja i harmonja.

*Mława.*

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej, organowej i zespoły chóralne.

*Wilno.*

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m. 1; współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej.

Busz Wanda, Zaułek Ś. Jakóba 16 m. 5.

H. Szydłowska, lekcje gry fortepjanowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3.

Żukowska Bronisława (Nadbrzeżna 4, m. 12) lekcje gry fortepjanowej.

*Grodno.*

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

*Białystok.*

Wenclik Emilja, ul. Suworowska dom Samborskiej.

*Kraków.*

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.

Dr. Reiss Józef Władysław, prof. konserwat.

Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) prof. śpiewu solowego i chórów dziecinnych i młodzieży, Batorego 18.

Lipski Stanisław, prof., Straszewskiego 25.

Janina Łada, prof. wyższych kursów w instytucie muzycznym, Basztowa 1.

Bursa St., prof. śpiewu solowego (koncesjonowana szkoła śpiewu), Kremerowska 10.

*Lwów.*

Dr Adolf Chybiński, docent teorji i historji muz. na uniwersytecie lwowskim, Kalecza 20.

Lwowskie liceum muz., ul. Sienkiewicza 3, właścicielka Marja Wełeszczakowa.

Jarosław Leszczyński, Kurkowa 26.

Henryk Jarecki, nauka partji operowych. Ossolińskich II.

Wyższa szkoła muzyczna Sabiny Kasparek (kierownik artystyczny Jerzy Lalewicz prof. ck. Akademji muzycznej w Wiedniu; kierownik kursów teoretycznych dr Adolf Chybiński, docent teorji i historji muzyki na uniwersytecie lwowskim), ul. Batorego 36.

Ottawowa Helena (fortepian) ul. Batorego 32.

Wyższa szkoła muzyczna Natalji Szczycińskiej pod art. kierownictwem prof. Lalewicza, Lindego 2.

Białecka Antonina, Kalecza 6.

*Wiedeń.*

Wolfsohn Juljusz, pianista, Währinger Gürtel 96.

*Poznań.*

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego.


**„PRZEGLĄD MUZYCZNY" wychodzi 1 i 15 każdego miesiąca.**



WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: 3 rb. 60 kop.; półrocznie 2 rb. kwartalnie 1 rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. 5, kwar. kor. 2.50. Numer pojedyńczy 15 kop.

Z dniem 1 stycznia 1914 r. prenumerata „Przeglądu Muzycznego" wynosić będzie: w Warszawie z odnoszeniem do domu: rocznie 4 rb., półrocznie 2 rb., kwartalnie 1 rb. Na prowincji, w cesarstwie i zagranicą: rocznie 5 rb., półrocznie 2 rb. 50 kop., kwartalnie 1 rb. 25 kop. Oddzielny zeszyt kosztować będzie 20 kop.

Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

**Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie księgarnia Piwarskiego i Sp. i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnia Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.**

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

**Redakcja otwarta jest codziennie z wyjątkiem świąt od 12—1 i od 4—6 po pp., Redaktor przyjmuje od 4 — 5 pp.**

Adres Redakcji: **Warszawa, Mokotowska № 41. Telefon Redakcji № 289-50.**